

MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ
Università di Napoli "Federico II"

El tópico del agua como espejo en Garcilaso y sus continuadores

En la Égloga I de Garcilaso el pastor Salicio, como es ya sabido, recrimina a Galatea su abandono, la ruptura cruel de sus amores y, entre recuerdos felices de otro tiempo y desconsoladas llamadas de auxilio, manifiesta una sorprendente aclamación de su propio yo, casi un acto de orgullosa autoafirmación, que parece ir dirigido, al menos en un primer momento, tanto hacia su pastora -por su equivocada elección- como a su rival -al que cree superar en todo¹:

¹ Lapesa, al comentar este pasaje, ya señaló que “bajo los tópicos de la pastoral oímos hablar al maltratado orgullo del poeta”; *vid. La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1968², pp. 136-137. En parecidos términos se expresaba W.J. Entwistle (“The Loves of Garcilaso”, *Hispania*, XIII (1930), pp. 377-388; después, traducido, en Rivers, ed., *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, Barcelona, Ariel, 1974 (En adelante, Rivers, ed., *La poesía de Garcilaso*), pp. 71-89; en particular p. 78. También M. Arce apuntaba que “el pastor se compara con su rival y se halla superior”; *vid. “La égloga primera de Garcilaso”, La Torre*, I (1953), pp. 31-68; la cita en p. 47. No me parece acertado, por otro lado, pensar que dicho sentimiento surge de la necesidad de vengarse de su amada -considerada ya como una pérdida- o de su rival -al que sólo envidia su *ventura*; más bien se trata de la necesidad de reencontrar su lugar en el mundo dentro de una concepción humanística del mismo, lo que Parker (“Theme and Imagery in Garcilaso's First Eclogue”, *Bulletin of Spanish Studies*, 25 (1948), pp. 222-227; recogido y traducido en Rivers, ed., *La poesía de Garcilaso*, pp. 197-208; en particular pp. 199-200) define como la “falta de armonía entre el varón y la hembra” que “introduce la discordia en el universo”. Lo expresa acertadamente G. Correa cuando dice: “El poeta se halla fuera del esquema de la armonía universal. Los elementos, las plantas y animales [...] encuentran en sus acostumbradas ocupaciones su natural perfección. El poeta, en cambio, privado del amor de la amada, ha quedado reducido a condición de vergüenza. La dignificación del hombre proclamada por la cultura renacentista, a base del ejercicio de su libertad y del puesto que le corresponde en la escala total de los seres, no se cumple en el caso de este amante desposeído del paisaje arcádico”; *vid.*, “Garcilaso y la mitología”, en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, 2 vols., en particular, I, pp. 319-329; la cita en p. 325. Algo de lo dicho ya había sido apuntado por Lapesa cuando indica que “La mudanza de Galatea no rompe solamente las promesas hechas a Salicio, sino las leyes que rigen la atracción y discordia universales”; *ibíd.* p. 138; véase también C. Segre, “Analisi concettuale della I égloga di Garcilaso”, en *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974⁵, pp. 161-182; en particular pp. 176-178 (Trad. española: Barcelona, 1976). Opinión contraria mantiene M.J.

Siempre de nueva leche en el verano
y en el invierno abundo; en mi majada
la manteca y el queso está sobrado.

No soy, pues, bien mirado,
tan diforme ni feo,
que aun agora me veo
en esta agua que corre clara y pura,
y cierto no trocara mi figura
con ese que de mí s'está reyendo;
¡trocara mi ventura!
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.
(vv. 169-171; 175-182)²

Dejando de lado el mayor o menor autobiografismo sentimental de estos versos, e incluso su veracidad histórica disfrazada de bucolismo al uso³ -sin que esto suponga el mínimo cercenamiento de su casi inaprehensible belleza semántica y formal⁴-, lo cierto es que en estos versos, como en la mayoría de los

Woods cuando explica que el cantar de Salicio "*is basically a plea for Galatea's return*"; vid. "Rhetoric in Garcilaso's First Eclogue", *Modern Language Notes*, 84 (1969), pp. 143-156; la cita en p. 148.

² Vid. Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

³ Sin intentar ser exhaustivo, véanse, para lo primero, H. Keniston, *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of His Life and Works*, Nueva York, 1922, y M. Arce, *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI* (Río Piedras, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1961²; 10 ed.: Madrid, 1930), p. 27; para lo segundo, aunque desde enfoques diferentes, W.J. Entwistle, art. cit., en particular pp. 75-76; E.L. Rivers, "The Pastoral Paradox of Natural Art", *Modern Language Notes*, 77 (1962), pp. 130-144, y E. Martínez López, "El rival de Garcilaso: `esse que de mí s'está reyendo' (égloga I, 180)", *Boletín de la Real Academia Española*, LXI (1981), pp. 191-281. De cualquier modo, estoy de acuerdo con A.A. Parker (art. cit., p.204) cuando expresa que "La identificación de Galatea con doña Isabel Freire, aunque interesante en sí, no añade nada a nuestro entendimiento del poema como tal poema". Con la misma línea de pensamiento de Parker coinciden, entre otros muchos, L. Iglesias Feijoo, art. cit. -quien además hace un inteligente estado de la cuestión sobre este particular, al cual remito para mayores datos- y G. Güntert, "Garcilaso, égloga primera: la adopción de la distancia estética", en *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, 4 vols.; I, pp. 443-455; en particular, p. 447. Véanse también sobre este particular, con interesantes y a veces contrapuestos puntos de vista, los trabajos de A. Roig, "¿Quiénes fueron Salicio y Nemoroso?", *Criticón*, 4 (1978), pp. 1-36, y D. Quinn, "Garcilaso's Égloga I: autobiography or art?", *Symposium*, XXXVII (1983), pp. 147-164.

⁴ Casi toda la crítica no duda en situar en la Égloga I la cumbre de la poética garcilasista; véanse, por citar sólo unos ejemplos, las opiniones de M. Arce, *op. cit.*, p. 21; C. Guillén, *Literature as System*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 182-188; en particular p. 182; M.I. Gerhardt, "La pastorale de la Renaissance en Espagne: Garcilaso de la Vega", en su *La pastorale: essai d'analyse littéraire*, Assen, 1950; parcialmente traducido en Rivers, ed., *La*

que componen la égloga I, Garcilaso está haciendo uso de una serie de recursos temáticos que le suministra la rica tradición bucólica precedente, en especial la grecolatina, a la postre generadora de casi todos⁵.

La crítica, en general, aglutina toda esta estrofa bajo un mismo origen literario, bajo un mismo tópico bucólico, aportando las mismas fuentes para lo que, en realidad, son dos motivos: por un lado, la ponderación de las riquezas del pastor, que enumera orgulloso sus bienes y los placeres que los mismos le pueden suministrar a la amada; por otro, la constatación empírica de que no es en absoluto feo.

Es cierto, sin embargo, que en su origen ambos motivos nacieron juntos, y así, cuando se repasan las fuentes clásicas del mismo se observa que siempre o casi siempre aparecen juntos e, incluso, en el mismo orden: primero se exalta la riqueza material y después la belleza física. Pese a ello, la evolución del motivo quiso que cuando el tópico llegó a la literatura renacentista se entendieran como dos motivos diferentes y que, por lo tanto, y sin detrimento de que pudieran aparecer juntos, también se pudiera elegir aquel que mejor se adecuaba a las intenciones expresivas de la técnica bucólica. Creo que analizar el caso de Garcilaso y los versos anteriormente apuntados hará más claro lo que intento explicar.

Ya Herrera anotó que el motivo del rostro reflejado en el agua, que él mismo, como veremos después, también utilizaría, estaba tomado de Teócrito⁶. De aquí lo tomaron Virgilio y Ovidio⁷, quienes después serían imitados por

poesía de Garcilaso, pp. 177-196, por donde cito; su apreciación en p. 181.

⁵ Vid. M.I. Gerhardt, art. cit., pp. 186-187, con las, a mi entender, pertinentes puntualizaciones de G. Güntert, art. cit. Sobre la formación, desarrollo y transformaciones de la égloga renacentista son de inexcusable consulta los trabajos de A. Egido, “*Sin poéticas hay poetas*. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Criticón*, 30 (1985), pp. 43-77; J. Gómez, “Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso”, *Dicenda*, 10 (1991-1992), pp. 111-121 y “El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)”, *Dicenda*, 11 (1993), pp. 171-195. El trabajo de D. Fernández-Morera (*The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*, London, Tamesis Books, 1982), aunque centrado en las aportaciones del toledano, tiene unas interesantes reflexiones sobre el origen del género en las pp. 15-28.

⁶ Teócrito; *Idilios*, VI, 34-38. Para el texto, que Herrera traduce quizá con excesiva libertad, véase B. Morros, ed. Garcilaso, p. 463. Recuérdese, por lo demás, que el agua, en sus múltiples manifestaciones, es un elemento básico en el tratamiento del mito por parte de Garcilaso y sus continuadores; vid. S. Guillou-Varga, *Mythes, mitographies et poésie lyrique au Siècle d'Or espagnol*, Paris, Didier, 1986, 2 vols.; en particular, I, pp. 241-411 y, más particular, B. López Bueno, “La oposición ríos/mar en la imaginaria del petrarquismo y sus implicaciones simbólicas. De Garcilaso a Herrera”, *Analecta Malacitana*, IV (1981), pp. 261-283.

⁷ Vid. *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, ed. facsimilar de A. Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1973; en particular p. 426. Los otros comentaristas de Garcilaso no añaden nada significativo a lo dicho por Herrera (Vid. A. Gallego Morell, ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Castalia, 1972², pp. 283, 628 y

poetas como Calpurnio y Nemesiano⁸. Hasta aquí, como vemos, los dos motivos aparecen unidos. No es así, sin embargo, cuando llegamos al Renacimiento. De este modo, se suele decir, en la misma línea de investigación del tópico en la poesía de Garcilaso, que éste también lo pudiera haber tomado de la *Arcadia* de Sannazaro; sin embargo, en el napolitano sólo aparece el motivo de la riqueza del pastor, pero no el de su hipotética belleza⁹. También, pero ahora en los supuestos émulos de Garcilaso, se suele argumentar que Cervantes lo utilizó en su *Galatea*, cuando en realidad en la misma, en contraposición a la obra de Sannazaro, sólo aparece el tópico que ahora estudiamos, esto es, el de la belleza física del rechazado pastor¹⁰.

Conviene por tanto, a mi parecer, recorrer el camino que, partiendo de Garcilaso, nos conducirá a la práctica disolución del mito o, al menos, a su enmascaramiento, que así podríamos definir el uso que del mismo hace Góngora. Se trata, en fin, de estudiar el motivo desde su adopción humanista y renacentista, purista y respetuosa con las fuentes, al Barroco mistificador y creador de nuevas formas¹¹. Me centraré sólo en la poesía española del siglo XVI, dejando de lado, por requerir el tema un tratamiento más amplio del que aquí puedo darle, su aparición en otras literaturas -italiana, portuguesa, etc.- o

674), salvo lo que apuntaré después para el caso de Tamayo de Vargas. Para las obras de Virgilio (*Bucólicas*, égloga II, 24 y ss.) y Ovidio (*Metamorfosis*, XIII, 840), véase B. Morros, ed. Garcilaso, p. 129, nota y 464, respectivamente. El citado estudioso, tras anotar estas fuentes como origen de la imitación en Garcilaso, observa que “si bien en algunos aspectos pueda apreciarse también la influencia de Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 789-865”. Bien, más que influencia sería también origen directo ya que en Ovidio, XIII, 840 y ss. el motivo es idéntico al que aquí tratamos.

⁸ Calpurnio, *Bucólicas*, III, 62-69; Nemesiano, *Bucólicas*, II, 74-84; ambos textos pueden consultarse en B. Morros, ed. Garcilaso, pp. 463-464. Como se sabe, estas dos últimas fuentes, que fueron apuntadas por Tamayo de Vargas, quien las consideraba más directas que las anteriores, eran en realidad de su amigo Juan de Fonseca y Figueroa, según demostró A. Alatorre, “Garcilaso, Herrera, Prete Jacopin y don Tomás Tamayo de Vargas”, *Modern Language Notes*, 78 (1963), pp. 126-151; después, revisado, en Rivers, ed., *La poesía de Garcilaso*, pp. 323-365; véase también, en el mismo volumen, la puntualización de Rivers, ed. sobre este particular, p. 352, nota 29.

⁹ Vid. V. Bocchetta, *Sannazaro en Garcilaso*, Madrid, Gredos, 1976; en p. 67 se transcribe la estrofa que estudiamos, pero sólo se da como fuente la ya apuntada de Virgilio.

¹⁰ Véase la edición de J.B. Avallé-Arce, Madrid, Espasa Calpe, 1987; en particular, I, p. 108: “...y después, mirándome en las claras y reposadas aguas de alguna fuente, quedava tan gozosa de haberme visto, que no trocara mi contento por otro alguno”.

¹¹ No se entienda con ello que adaptaré puntos de vista a favor o en contra de la tesis expuesta por M. Arce (*op. cit.*, pp. 12-15) con respecto al error que supone, según su opinión, buscar en Garcilaso los orígenes de la poesía del cordobés. Con respecto al humanismo en Garcilaso, véase R.O. Jones, “Garcilaso, poeta del humanismo”, *Clavileño*, V (1954), pp. 1-7; después en Rivers, ed., *La poesía de Garcilaso*, pp. 51-70, especialmente interesante por la interpretación que, desde esa perspectiva, hace de las tres églogas.

en otros g3neros -literatura pastoril, libros de caballer3as, etc.-, as3 como las traducciones 3ureas de los dos autores que, a la postre, han sido las dos fuentes m3s utilizadas: Ovidio y Virgilio¹².

Comencemos con Hernando de Acuña, uno de los principales seguidores de la corriente garcilasista, que utiliza el motivo en su "Canto a Silvano":

Pues aunque tu belleza es tan subida,
no soy tal, si lo miras, que merezca
que de m3 te desprecies ser querida.
Ni tan disforme soy que, do se ofrezca
mostrarme con pastores mis iguales,
no pueda parecer, y no parezca.
(vv. 154-159)¹³

Como se observa f3cilmente, el t3pico ha sufrido ya alguna modificaci3n. Ya no es la naturaleza, representada por la fuente, la que sirve de espejo, sino que es la propia amada la que debe comprobar y contrastar la belleza del pastor. La po3tica italianizante, bajo la cual escribe Acuña, se deja sentir fuertemente y, quiz3 por ello, la naturaleza, pieza central de la buc3lica cl3sica¹⁴, deja paso a la amada, revalorizada al m3ximo en la l3rica petrarquista. Pero, eso s3, el autor se muestra fiel a las fuentes al enumerar inmediatamente despu3s los bienes que posee. En esto, y tambi3n en alguna coincidencia textual, sigue el camino iniciado por Garcilaso.

En la poes3a del "divino" Figueroa el motivo aparece en varias ocasiones y, casi siempre, con no mucha fidelidad a los modelos previos. El primer caso aparece en unas octavas que le suelen ser atribuidas:

Pues no te lo deb3a mi hermosura,
seg3n dicen las ondas deste r3o,
y aunque tenga tu alma otra figura
si entra ella por juez, que yo lo f3o.
(vv. 65-68)¹⁵

¹² A. Vilanova (*Las fuentes y los temas del Polifemo de G3ngora*, Madrid, Revista de Filolog3a Espa3ola (Anejo LXVI), 1957, 2 vols., en particular, II, pp. 589-602) al apuntar las fuentes del motivo en G3ngora, ya se3al3 bastantes de estas apariciones en la literatura italiana -Tasso, Stigliani, Marino, etc.- y portuguesa -Ferreira-, adem3s de apuntar las traducciones de las *Buc3licas* por Fray Luis de Le3n o de los *Idilios* de Te3crito por Villegas, entre otras. En nota indico las deudas que he contra3do con el citado trabajo.

¹³ Vid. *Varias poes3as*, ed. L.F. D3az Larios, Madrid, C3tedra, 1982; el "Canto" en pp. 288-295. Lo cita tambi3n Vilanova, *op. cit.*, II, p. 593.

¹⁴ Vid. M. Arce, *op. cit.*, pp. 16-18, 22-23 y, en particular, pp. 101-104.

¹⁵ Vid. *Poes3a*, ed. M. L3pez Su3rez, Madrid, C3tedra, 1989; las octavas en pp. 281-283.

Se ha dado un paso más en la valoración de la propia belleza y se ha pasado del “no soy tan feo...” a la exaltación y casi vanagloria de la propia belleza, quizá porque, como apuntaba ya Herrera, en el fondo las fuentes clásicas y, también, Garcilaso, enmascaraban este pensamiento por no caer en el pecado de vanidad¹⁶. Ocultación que también parece afectar al propio tópico, donde el eco virgiliano del *Nec sum adeo informis...* se disfraza hasta ser sólo detectable por la aparición del agua como espejo y la inevitable alusión a la belleza física. En cualquier caso, se mantiene fiel a las fuentes al enumerar inmediatamente después sus bienes personales y también parece rememorar los versos de Garcilaso con esa figura que aparece en ambos casos como comparación entre el desdeñado amante y su rival: “trocara mi figura” en el toledano, y “otra figura” en estas octavas.

Figuroa vuelve a usar el motivo en la Égloga “Del Betis a la orilla”, donde si bien el tópico aparece con mayor fidelidad y es claramente identificable, se suprime la alusión a sus bienes materiales:

Ya que no soy hermoso,
no soy tan tosco y feo
como ese zagal tuyo.
(vv. 111-113)¹⁷

Obsérvese que también se produce una inversión de valores en lo que respecta a la apreciación física propia y del oponente. En Garcilaso esa ponderación de la belleza parte de la autoafirmación – “No soy... / tan diforme ni feo”- para llegar al rechazo del oponente y, como consecuencia de ello, de quien lo ha elegido – “y cierto no trocara mi figura / con ese que de mí s'está reyendo”-, esto es, se parte, en el fondo, de la certeza de que ambos contendientes son hermosos y que, mientras que la belleza del oponente es evidente -por eso ha sido elegido- la propia, pese a ser innegable desde un punto de vista subjetivo – “que aun agora me veo / en esta agua que corre clara y pura”- depende -como todas las bellezas- de la subjetividad del espectador -de ahí la aclaración: “bien mirado”. Figuroa, por el contrario, no parte de la belleza común de ambos contendientes, sino de la fealdad – “Ya que no soy hermoso”, y su victoria moral no depende tanto del contraste de subjetividades entre la de la amada y la suya propia, sino del hecho claro de que el rival es más

¹⁶ Herrera, en efecto, comenta la expresión *ni feo* con las siguientes palabras: “es figura latid, cuando se dize menos, i se entiende mas. porque quiere parecer mui hermoso, pero huyó el odio de la jactancia”; *vid. op. cit.*, p. 427. Evidentemente, no estoy en absoluto de acuerdo con lo que expone J. Rodríguez-Luis (“Algunos aspectos de la evolución de lo pastoril de Garcilaso a Góngora”, *Hispanófila*, VIII (1964), pp. 1-14; en particular pp. 4-5) sobre la sinceridad y modestia de la expresión.

¹⁷ Figuroa, *Poesía*, ed. cit., pp. 318-325.

feo que él : “no soy tan tosco y feo / como ese zagal tuyo”. El cambio de perspectiva, por lo demás, es lógico si observamos los distintos tonos que adoptan ambas églogas: mientras que en Garcilaso Salicio se pregunta y pregunta -a la Naturaleza, a los hombres y a los dioses- y sólo cuando vislumbra apenas brevemente la cruel respuesta ataca a Galatea, el Lauro de Figueroa conoce las respuestas desde el principio de su queja, por lo que al llegar al tópicos que le imponen los modelos previos no se limita a repetirlo, sino que lo rebaja estéticamente para rebajar también así a su Fulgencia, atacada ferozmente casi desde los primeros versos de su canción¹⁸.

Pese a todo, el ejemplo más interesante de Figueroa, en el que tampoco aparece la enumeración de sus riquezas, se da en la atribuida “Fábula de Narciso en estancias”:

Imagen dulce mía en que me veo,
¿por qué tanto de mí te has apartado?
No soy de tanta edad, no soy tan feo,
que deba ser de ti menospreciado.
(vv. 369-372)¹⁹

Parecería, a primera vista, que Figueroa hubiera mezclado en caótica mixtura el tópicos que analizamos con el del mito de Narciso, de distintos orígenes en la literatura grecolatina. Sin embargo, y si se relee la fuente principal de dicho mito, esto es, las *Metamorfosis* de Ovidio, se observa que el motivo ya se encuentra allí²⁰. Se podría pensar, entonces, que quizá Figueroa no está uniendo los dos motivos, sino que simplemente, de acuerdo con el título de su poesía, toma el de Narciso, máxime por esa alusión a la edad que sí aparece en Ovidio y no se presenta ni en las fuentes clásicas ni en los émulo renacentistas del motivo que estudiamos. Sin embargo, me parece más razonable pensar que fusiona ambos temas, ya que la traducción casi literal de Virgilio (“no soy tan feo”) nos obliga a pensar, si no hubiera otros apoyos, que conocía la fuente y que además la haría inmediatamente reconocible a sus lectores. Otra cosa es, claro, dirimir si se trata de una confusión o si, por el contrario, es un intento de reelaborar ambos motivos²¹. El asunto no es baladí,

¹⁸ Como acertadamente señala A.A. Parker (art. cit., p. 199) para las imágenes en la Égloga I “su función en la gradación emocional del poema es de sobra evidente”. En ese sentido, Figueroa comenzaría casi donde Garcilaso termina.

¹⁹ Figueroa, *Poesía*, ed. cit., la “Fábula”, en pp. 299-316.

²⁰ *Vid.* III, 454 y ss.

²¹ Me inclino por lo segundo, aunque serían necesarias matizaciones que aquí no puedo hacer. Apuntar, no obstante y como posible argumento a favor de mi tesis, que Acuña, en su “Fábula de Narciso” ni por asomo hace aparecer el motivo; *vid.* L.F. Díaz Larios, ed.; el texto en pp. 91-114.

sobretudo si recordamos que el mito de Narciso también es utilizado, entre otros muchos, por Garcilaso en su *Égloga* II, vv. 956 y ss., donde lo “reproduce casi a la letra”²² y que, sin embargo, suprime la cita ovidiana anterior, quizá por no incurrir en la misma “impureza” de fuentes que Figueroa²³, si bien sabemos sobradamente que Garcilaso, quizá seleccionando mejor los materiales, practicaba la misma técnica²⁴.

²² Son palabras de B. Morros, quien señala que Garcilaso lo toma de III, 448-455 y 477-479. Para el mito de Narciso en la literatura áurea pueden consultarse los trabajos de R. Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley, Univ. of California Press, 1913; F. Carmona Fernández, “Narciso: mito y complejo literario”, en *Estudios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, ed. V. Polo García, Murcia, Universidad de Murcia, 1974, pp. 31-47; R. Lapesa, “Sobre el mito de Narciso en la lírica medieval y renacentista”, *Epos*, IV (1988), pp. 9-20; Y. Ruiz Esteban, *El mito de Narciso en la literatura española*, Madrid, Universidad Complutense (Colección Tesis Doctorales, nº 238/90), 1990, pp.94-118. Una perspectiva más general la proporciona el trabajo de L. Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early Nineteenth Century*, Lund, Gleerups, 1967.

²³ Para el valor del mito en Garcilaso véanse los trabajos de I. Macdonald, “La segunda égloga de Garcilaso”, *Boletín del Instituto Español*, 12 (1950), pp. 6-11; después en Rivers, ed., *La poesía de Garcilaso*, pp. 209-235, en particular pp. 217-218; E.L. Rivers, “Albanio as Narcissus in Garcilaso's Second Eclogue”, *Hispanic Review*, 41 (1973), pp. 297-304; J. Cammarata, *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega*, Madrid, Porrúa, 1983, pp. 79-82; A. Gargano, “Albanio e il ‘miroërs perilleus’”, en *Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Napoli, Liguori Editore, 1988, pp. 107-121. El trabajo de A.O. Nessi, “La plástica del mito en Garcilaso”, *Humanidades*, XXXI (1948), pp. 515-526, que podría aportar también algún dato, se centra especialmente en la égloga III, y lo poco que dice de la II es, como ya apuntó Rivers, art. cit. (1962), “decepcionantemente fragmentario y divagatorio”.

²⁴ Véase, como ejemplo de esta manera de trabajar con las fuentes clásicas, el trabajo de G.A. Davies, “Notes on Some Classical Sources for Garcilaso and Fray Luis de León”, *Hispanic Review*, 32 (1964), pp. 202-216 y lo que apunta G. Güntert, art. cit., p. 444: “el poeta recurrió intencionadamente a los tópicos de la tradición pastoril, pero los utilizó cambiándoles la función y el significado, con lo cual consiguió transformar también el fondo, infundiendo a sus versos un nuevo sentido que, pese a las reminiscencias virgilianas y petrarquistas, resultaba enteramente suyo y original para la época”. Las apreciaciones de Fernández-Morera (“On Garcilaso's *Égloga I* and Virgil's *Bucolic VIII*”, *Modern Language Notes*, XLII (1974), pp. 273-280) sobre Virgilio como única fuente de la égloga I se refieren más a la estructura de la misma que a sus contenidos. Por otro lado, y aunque aquí sólo podamos apuntarlo, sería interesante estudiar si ambos pastores, Salicio y Albanio, no representan la misma sintomatología narcisista -entendida tanto en su acepción psicológica moderna como neoplatónica renacentista (para cuyo conocimiento es necesario el trabajo de G. Serés, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996)- y que las diferencias sean sólo de matiz. Me hace pensar esto la lectura del trabajo de A. Gargano citado en la nota anterior -indispensable para concebir en toda su amplitud la *folia* de Albanio- y el de E. Moreno Castillo quien expone que “La amada es la eterna ausente, el punto de confluencia que el sujeto pone como centro ideal de sus conflictos, la materialización de ese momento de exterioridad que forma parte de la estructura de la subjetividad. Lo que el sujeto contempla, con melancolía o avidez, es su propio yo como desencuentro consigo mismo en la pérdida del objeto amado”; vid. “Melancolía y utopía en Garcilaso de la Vega (Lectura de las églogas I y II)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 439 (1987), pp. 29-45; la cita en p. 30. Algo de

Lomas Cantoral también toma el motivo para su canción “En tanto que tu manada”:

Pues bien mirado, no soy
tan sin gracia ni tan feo,
ni es tan malo mi deseo,
(vv. 153-155)²⁵

Como suele ocurrir en la poesía del vallisoletano, se ve un apego a las fuentes -inmediatamente después enumera que tan poco está falto de bienes- que en este caso van más allá de las citas clásicas, como lo demuestra el primer verso que transcribo, copia casi literal del de Garcilaso: “No soy, pues, bien mirado”. Barahona de Soto también utiliza el motivo en la Canción IV “de la muerte de Policena”:

No soy, si me mirares, pues, tan fea,
Que no pueda alegrar tu airada vista
Y poner duda en tu furiosa mano.
(pp. 763-764)²⁶

Se observa fácilmente que Barahona ha modificado parcialmente el tópicos al poner la queja en boca de una mujer, con lo que, a mi entender, contamina las fuentes clásicas con otras propias del cancionero tradicional tales como la multitud de composiciones aglutinadas bajo el epígrafe “Aunque soy morena” y similares, si bien el motivo, ya convertido en puro narcisismo y sin respeto alguno por las fuentes, aparecerá después puesto en boca de multitud de pastoras²⁷. Por lo demás, y como en el caso de Lomas Cantoral, se deja ver

esto ya se apuntaba en el artículo de R. Ter Horst, “Time and Tactics of Suspense in Garcilaso's *Égloga Primera*”, *Modern Language Notes*, 83 (1968), pp. 145-163; en particular, pp. 155-157.

²⁵ Vid. *Las obras de ...*, ed. L. Rubio González, Valladolid, Diputación Provincial, 1980; la canción en pp. 102-108.

²⁶ Vid. F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, 1903. Lo cita también Vilanova, p. 594, quien aporta otro ejemplo en este poeta, concretamente en la *Égloga IV*, p. 826: “Mil veces pruebo en vano / a verme el rostro en esta fuente clara / y en esto juzgo a Silvio por vencido”. Aunque el propio Vilanova reconoce que “intenta dar una nueva estructura formal y estilística al clásico esquema virgiliano”, con lo que creo que expresa sus dudas sobre la inclusión, en mi opinión, aun siendo innegables los ecos virgilianos, el motivo está tan deturpado que no creo que pueda incluirse.

²⁷ Véanse, por ejemplo, algunas composiciones de Cetina, como el soneto “Para ver si sus ojos eran cuales” o el madrigal “No miréis más, señora”, donde se reconoce perfectamente el motivo que Barahona apenas apunta; vid. *Sonetos y madrigales completos*, ed. B. López Bueno, Madrid, Cátedra, 1990; la editora, en p. 110, nota, indica la fuerte conexión del motivo de la fuente con el del narcisismo femenino. También, aunque con menor intensidad y diverso fin, el

fácilmente la influencia de Garcilaso en el primer verso, si bien Barahona se toma el cuidado de modificarlo suavemente para que la *imitatio* no degenera en plagio.

También Herrera, como ya apunté al principio, utiliza el motivo en su “égloga venatoria”:

No dudes, ven conmigo, ninfa mía;
yo no soi feo, aunque mi altiva frente
no se muestra a la tuya semejante.
(vv. 131-133)²⁸

La deuda poética con las fuentes no va más allá de la utilización nominal del tópico, inspirándose más en Teócrito que en Virgilio u Ovidio, es decir, volviendo propiamente a los orígenes y rechazando por ello una ya a estas alturas rica tradición poética. Por otro lado, se produce una descontextualización del tema, al no aparecer por ningún lado ni las aguas reflectoras de la imagen, motivo fundamental para entender el modelo de Garcilaso²⁹, ni el rival con el que se compite. Evidentemente, y como demuestran palmariamente sus *Anotaciones* a Garcilaso, Herrera conocía sobradamente el texto y los contextos del tópico, por lo que quizá esta utilización del mismo tan parcial y escueta pueda deberse bien a una imposición genérica, bien, y creo que pudiera ser lo más factible, a que lo entendía ya usado y abusado y prefería retomar los orígenes y modificar los contextos.

Llegamos así a Cristóbal de Mesa, añorador de poéticas italianas ya casi en desuso en su época, quien también utilizará el motivo en su Égloga de Melampo y Camilo:

No soy de tan mal talle, ni tan feo
que por ese pastor me hayas trocado,
que no me iguala en esto ni en cordura,
que, a veces, en aqueste río me veo
cuando está más quieto y sosegado
(p. 88)³⁰

soneto de Montemayor “Marfida sus ovejas respuestava”; *vid. Poesía completa*, ed. J.B. Avall-Arce, Madrid, Biblioteca Castro, 1996; el texto en p. 619.

²⁸ *Vid. Poesías*, ed. V. Roncero, Madrid, Castalia, 1992; la égloga en pp. 469-474. Lo cita también Vilanova, ed. cit., II, p. 594.

²⁹ *Vid. Güntert*, art. cit., pp. 450-451.

³⁰ *Vid. Valle de lágrimas y diversas rimas*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1606; lo cita también Vilanova, p. 597.

De nuevo la mezcla de fuentes y motivos. Por un lado, parece claro que Mesa se inspira más en Virgilio que en Ovidio, reproduciendo casi literalmente los versos de la Égloga II, con lo cual parece querer retornar a las fuentes primigenias; pero por otro el comienzo del primer verso (“No soy... feo”) y la utilización del verbo “trocar” parecen delatar a Garcilaso -quien, recordemos, toma el motivo de Ovidio- como fuente más próxima y directa de sus versos, sin que tampoco se pueda eliminar la influencia del aún más próximo Diego Ramírez Pagán, quien en su *Ymitación de Virgilio* atribuye a la “ribera” el mismo adjetivo: “sosegada”³¹.

Evidentemente se podrían encontrar otros casos de la aparición del tópicos en la literatura áurea, pero creo que con los aportados se pueden sacar algunas conclusiones. Antes, sin embargo, me gustaría aclarar la no inclusión en este grupo del *Polifemo* de Góngora³², pese a que en el monumental trabajo de Vilanova se haga lo contrario y se le asocie con las fuentes que aquí hemos tratado, en especial con Ovidio (*Metamorfosis*, XIII, 840) y Virgilio. Ya el citado erudito no debía estar muy convencido cuando anota que “en este pasaje Góngora funde la idea del modelo ovidiano [...] Libérrimamente deformada por las arbitrarias versiones de los traductores clásicos, no muy acertados en este pasaje [...] con el recuerdo de unos versos virgilianos de las *Bucólicas*, mil veces repetidos en la poesía eglógica renacentista”³³. La fuente ovidiana es clara, pero lo es en el tema y no tanto en lo literal, y el lugar virgiliano, precisamente por manido, no creo que Góngora gustase de su utilización y, de hecho, no aparece por ningún sitio. Ya lo había apuntado D. Alonso, para quien el motivo se aleja de las fuentes clásicas ya que Polifemo “no menciona la fealdad; alaba su belleza, pero no de otro modo sino diciendo que su único ojo era como el Sol”³⁴.

Entrando ya en el apartado de las conclusiones, comenzar por la más evidente: el motivo se utiliza, casi con exclusividad, en las églogas, la poesía pastoril por excelencia, y con ello no se hace más que seguir los preceptos de los iniciadores clásicos. Sin embargo, no llegará a ser, como sí ocurre, por ejemplo, con el *locus amoenus*, un motivo de obligada aparición. Ahí están las églogas de, por citar sólo un par de casos, Aldana o Francisco de la Torre³⁵ en

³¹ La cita completa es: “No soy el menos rico, ni el más feo, / que yo me vi en el agua estotro día / estando la ribera sosegada”. Aparece en la *Floresta de Varia Poesía* (Valencia, 1562), t. II, p. 36. *Apud*. Vilanova, *op. cit.*, II, p. 593.

³² Me refiero a los vv. 417-424. *Vid.* D. Alonso, ed., *Góngora y el “Polifemo”*, Madrid, Gredos, 1985⁷, 3 vols.; el texto en vol. III, p. 776.

³³ *Op. cit.*, pp. 589-590.

³⁴ *Vid.* D. Alonso, ed., *op. cit.*, III, p.781. Por lo demás, para las apariciones del motivo en otras composiciones coetáneas o posteriores a Góngora consúltese Vilanova, *op. cit.*, pp. 599 y ss.

³⁵ La de Aldana, en puridad, no es tal égloga, sino una “Carta a un amigo, al cual le llama

las que no aparece este motivo, quizá por las mismas razones, pero en la pequeña escala del motivo que estamos tratando, que argumenta Gerhardt con respecto al relativo éxito de la poesía pastoril en España³⁶. También puede deberse esta ausencia, y perdón por la perogrullada, al hecho de que el motivo suele aparecer cuando existe un rival vencedor o acechante y, como es sabido, gran parte de las églogas renacentistas están dedicadas más al desdén de la amada que a su, digámoslo así, poético adulterio.

Unida a la anterior, también se puede valorar, una vez más, la enorme influencia de Garcilaso sobre sus herederos, es decir, toda o gran parte de la poesía del XVI. Con indiferencia del origen primero del metro, del tema o, como aquí, del motivo, su impronta es para los poetas posteriores a él el modelo a imitar o, como hemos visto en algún caso, a modificar. En cualquiera de los casos, Garcilaso no deja indiferente a ninguno de ellos y, por eso, se constituye él mismo en la fuente principal del motivo, dejando en el olvido a los clásicos, quizá ya, tras el sublime barniz poético al que Garcilaso les somete, entendidos como demasiado rústicos.

Quizá por ello, y entrando ya en otra consecuencia de todo lo apuntado hasta aquí, el motivo se ve sometido a una incesante reelaboración donde cada poeta, al menos cuando su musa es suficientemente feliz, añade, quita o cambia lo que le conviene, quizá, como digo, porque la pureza de Garcilaso obliga, salvo claro plagio, que no imitación, a dicha mutación. El grado máximo, en este como en otros procesos poéticos, lo ofrece Góngora, aunque, si me he explicado bien, creo que estará claro que tampoco en esto es el extravagante ingenio que a primera -y miope- vista parece.

Galanio, y él mismo se nombra Aldino, nombres pastoriles”, pero como se ve apunta al género. Pues bien, en los vv. 676 y ss. Galanio recrimina a Merisa su traición con versos de clara inspiración garcilasista, pero sólo alude al motivo de la riqueza material y pasa de largo o lo soluciona con un simple “... ¿viste pastor alguno / mejor que yo?...” (vv. 682-683); *vid. Poesías castellanas completas*, ed. J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985; la composición en pp. 359-379. Francisco de la Torre, por su parte, que sigue muy de cerca el modelo de Garcilaso, tampoco lo utiliza. Lo mismo se podría decir de Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar de Alcázar, Pedro Laynez.

³⁶ *Vid.* art. cit., p. 191: “Contrariamente a Sannazaro en Italia, Garcilaso no provocó en España una moda general y un género bien definido de poesía pastoril. Tal vez sería posible aquí decir que la particular maestría del poeta iniciador desalentó de alguna manera la imitación. Sus tres églogas se imponían como definitivas, y la muerte prematura del poeta, la publicación póstuma de su obra escasa y acabada se añadían también al peso de su ejemplo. Sería comprensible que la deslumbrante perfección de sus Églogas I y III hubiera disuadido a muchos poetas de rivalizar con él en el dominio que había descubierto”. En la misma línea, pero para la superación del modelo virgiliano, se expresa A. Blecua, “Virgilio en España en los siglos XVI y XVII”, en *Actes del VI Simposi de la Secció Catalana de la Societat Espanyola d'Estudis clàssics (Barcelona, 11-13 de febrer del 1981)*, Barcelona, 1983, pp. 61-77.